



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Wokół Hauptowskiej wariacji

**Author:** Joanna Przyklenk

**Citation style:** Przyklenk Joanna. (2015). Wokół Hauptowskiej wariacji. W: D. Ostaszewska, J. Przyklenk (red.), "Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 5, Gatunek a granice" (S. 188-198). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Joanna Przyklenk**

Katowice

## **Wokół Hauptowskiej wariancji**

Zróznicowanie genologiczne prozy artystycznej i obecna w jej ramach dyferencjacja danych typów wypowiedzi, przejawiająca się m.in. w postaci licznych nieraz odmian (wariantów) konkretnych gatunków literackich, paraliterackich czy użytkowych aktualizowanych w funkcji artystycznej, a często też w postaci nowych form generycznych, powstałych jako rezultat różnicowania i kontaminacji typów wypowiedzi — to elementy, które mogą być uznane za widoczną w płaszczyźnie genologicznej realizację zgłaszanego, przynajmniej od czasów romantyzmu, postulatu oryginalności, który miał zastąpić wzorowane na antycznych dziełach pisarskie praktyki przekładu, parafrazy czy naśladowania: *imitatio*, *aemulatio*<sup>1</sup>. Mówienie dziś o bogactwie gatunkowym twórczości literackiej i wieloodmianowości gatunków artystycznych jest truizmem, zwłaszcza gdy opinię tę formuluje się w kontekście literatury XX i XXI wieku. Z badań tekstologicznych jasno zresztą wynika, że wielopostaciowość gatunków nie jest wyłączną cechą literatury pięknej, ale raczej stanowi uniwersalną właściwość zamkniętej w tekstach komunikacji. Gatunek mowy<sup>2</sup> ujmowany jako pewien teoretyczny konstrukt sytuowany na poziomie normy (WITOSZ, 2003: 94) jest konkretyzowany na poziomie *parole* w postaci tekstów, które — choć nieidentyczne — tworzą jednak określony nazwą gatunkową, otwarty, bardziej lub mniej zwarty zbiór wypowiedzi modelowanych w ramach przewidzianych potencjałem aktualizowanego gatunku (WOJTAK, 2011: 71—72). Stopień tekstualizacji wyróżników genologicznego wzorca jest zmienną podlegającą gradacji, co pozwala analizowane wypowiedzi sytuować na skali od tekstów będących

---

<sup>1</sup> Por. omówienie pojęcia oryginalności w dobie staropolskiej przez Teresę MICHAŁOWSKĄ (2002: 602—610).

<sup>2</sup> O współczesnej konceptualizacji kategorii gatunku i dyskursu oraz o ich wzajemnym oddziaływaniu zob. uwagi Bożeny WITOSZ (komputeropis 1; komputeropis 2).

realizacjami reguł wzorca kanonicznego, przez reprezentacje wzorców alternacyjnych i adaptacyjnych, po tekstowe okazy (WOJTAK, 2004: 31—37).

Oczywiście, na tle różnych przestrzeni komunikacyjnych, którym przypisuje się cele użyteczne<sup>3</sup>, wypowiedzi stylu artystycznego cechuje daleko większa dywersyfikacja w sposobach realizacji gatunku. Zjawisko to należy wiązać z funkcją estetyczną komunikatu literackiego, skupieniem uwagi odbiorcy nie tyle na tym, co się w tekście mówi i po co, ile na samym sposobie językowo-stylistycznej, w tym również gatunkowej, organizacji całości wypowiedzi (funkcja poetycka komunikatu). Tekst literacki staje się tym samym „nieprzezroczysty”, co w refleksji teoretycznoliterackiej jest nazywane autotelicznością literatury (BURZYŃSKA, MARKOWSKI, 2007: 124—125; por. też: BARTMIŃSKI, 1991: 13). Nadto teksty literackie — co również nie pozostaje bez znaczenia — wpisują się w konwencje stylistyczne epoki (bądź są tworzone w opozycji do nich), stąd trudno je rozpatrywać w oderwaniu od gatunków „uprzywilejowanych”, typów wypowiedzi, po które chętnie sięgano w czasie, kiedy analizowane teksty powstawały.

Niebagatelne znaczenie ma również wymiar autorski tekstu literackiego. Na genologiczny kształt wypowiedzi typu artystycznego nakłada się bowiem sieć zależności, jakie wynikają z preferencji pisarskich twórcy, znajdujących swój wyraz w stylu indywidualnym (idiostylu) i języku osobniczym (idiolekcie)<sup>4</sup> autora. W interesującym nas tu zakresie preferencje te bywają różne: od wybierania form generycznie czytelnych, po przywoływanie form hybrydalnych, „zmąconych”, typów trudnych do rozpoznania w gatunkowym uniwersum komunikacji artystycznej.

Proza Zygmunta Haupta (1907—1975), polskiego pisarza emigracyjnego<sup>5</sup>, sytuuje się bez wątpienia po stronie tych tekstów, które niełatwo poddać genologicznej kwalifikacji<sup>6</sup>. O podejmowanych w tym zakresie próbach Aleksander MĄDYDA (1998: 76—77) pisał: „Bodaj najwięcej kłopotów sprawiły krytykom

<sup>3</sup> Intensyfikacja wymiaru użytecznego może przekładać się na widoczny w tekstach zwiększony udział wyróżników genologicznego inwariantu, tj. na standaryzację i schematyzację danego typu wypowiedzi. I tak np. gatunki urzędowe charakteryzuje niski stopień wariantywności. Z kolei w obrębie komunikacji popularnonaukowej dostrzec można gatunki o różnym stopniu wariantywności, np. skostniały w swej postaci model gatunku encyklopedii, ale też znacznie bardziej zróżnicowany w konkretyzacjach tekstowych gatunek podręcznika.

<sup>4</sup> Oba pojęcia — idiolektu i idiostylu — uznajemy za bliskie, o krzyżujących się zakresach, ale „nie w każdym kontekście [...] zastępowalne” (za: WITOSZ, 2009: 253).

<sup>5</sup> Biografię i twórczość Z. Haupta szczegółowo przedstawiają opracowania A. MĄDYDY (1998; 2012).

<sup>6</sup> Nie tylko próby gatunkowych rozstrzygnięć sprawiały trudności. W odbiorze krytycznoliterackim (i literaturoznawczym) zaskakuje zróżnicowanie, wariacja właśnie, często skrajna rozbieżność w zakresie dostrzeganych w Hauptowskiej prozie zjawisk; por. zebrane przez A. MĄDYDĘ (1998: 71—76) uwagi na temat języka i stylu oraz kompozycji tekstów. Dominująca wariacja poznawcza w opisie — bo przecież nie w ocenie — pisarstwa Zygmunta Haupta stanowi naturalną konsekwencję wielowymiarowej wariantywności tej prozy.

próby określenia swoistości genologicznej prozy Haupta. Trzeba zauważyć, że poczynania te cechowała pewna ambiwalencja: z jednej strony bowiem dawano wyraz własnej bezradności wobec dokonań pisarza, wykazując nieadekwatność pojęć wypracowanych w dziedzinie genologii literackiej, a z drugiej zaś — starano się jednak oswoić jakoś tę twórczość, odnosząc do niej nazwy gatunków obecnych w dziejach literatury niekiedy od bardzo dawna. [...] Wypowiedziane przez sporą część krytyków przekonanie o silnym podłożu autobiograficznym (wspomnieniowym) prozy Haupta [...] oraz zauważona w wielu tekstach warstwa autotematyczna [...] stały się przesłankami do szukania w tej twórczości elementów pamiętnika (B. Hadaczek), reportażu (G. Filip, B. Hadaczek) i eseju (J. Bujnowski, M. Danilewicz-Zielińska, D. Mazurek, G. Filip, B. Hadaczek), sytuując ją ostatecznie na pograniczu epiki opisowej i paraliteratury”.

W analizowanych utworach najchętniej widziano gatunek opowiadania. Zresztą sam autor zarówno tom *Pierścień z papieru*, wydany w 1963 roku, jak i tom przygotowywany do publikacji w 1972 roku określał jako zbiór opowiadań.

Opowiadanie, gatunek epicki niewielkich rozmiarów, był koronnym typem Hauptowskiego mówienia o świecie. Obok niego w twórczości Haupta pojawiały się także — choć w zdecydowanie mniejszym stopniu — formy reportażowe oraz eseje / szkice, niekiedy współmodelujące strukturę opowiadania. Wybór nie jest przypadkowy: wskazane gatunki łączy m.in. immanentna cecha otwartości, pozwalająca na „wchłanianie” innych form czy elementów tychże, w zakresie formy — względnie duża swoboda, status hybrydy *in potentia*; ostateczną postać tekstowej realizacji tych gatunków determinują przede wszystkim: kreacja nadawcy (czy ściślej — układu nadawczo-odbiorczego) oraz tematyka.

Uwagę skupimy tu na gatunku opowiadania, który w literaturze XX wieku stał się docenianą formą literackiej wypowiedzi i wyparł zestandaryzowaną strukturalnie nowelę, o czym pewnie zdecydowały: właściwa opowiadaniu, daleko posunięta swoboda kompozycyjna, epizodyczność fabuły, dygresyjność, obecność segmentów opisowych i refleksyjnych oraz eksponowanie postaci narratora (CIEŚLIKOWSKA, 2006: 498). Gdy dodamy do tego absorpcję gatunku opowiadania przez formy genologicznie inne, np. powieść, sagę, pamiętnik, wówczas będziemy mieli do czynienia z typem wypowiedzi, którego nazwa gatunkowa ma ogólnikową treść, ale za to niezwykle bogaty zakres. Centrum jego pola gatunkowego — przewidziane dla tekstów prototypowych — musiałoby pozostać puste (ze względu na znikomość wyróżników gatunkowych oraz szeroki zakres nazwy), chyba że zgodzimy się na zależność genetyczną, a wówczas za prototypowe, bo pierwotne, prymarne, należy uznać opowiadanie ustne.

W twórczości Haupta, jeśli przyjrzyć się wyróżnianym typom opowiadań międzywojnia i czasów powojennych, dostrzec można właściwe ówczesnej praktyce literackiej następujące cechy opowiadań (za: CIEŚLIKOWSKA, 2006: 498):

a. prezentacja nie ciągów zdarzeń, a ciągów analiz i refleksji przerywanych epizodami;

- b. odwracanie sytuacji narratywnej — to zdarzenia (a nie — jak wcześniej — opisy, partie refleksyjne) przerywają tok wypowiedzi;
- c. tworzenie zmetaforyzowanych obrazów przeszłości, dających nieraz rezultat w postaci prozy poetyckiej;
- d. narracja przedstawiająca tok świadomości referującego podmiotu;
- e. prezentacja refleksji opartych na materiale historyczno-kulturowym (w wypadku Zygmunta Haupta będzie to materiał własnych przeżyć i doświadczeń) oraz powiązanie różnych form i konwencji.

Parametry te — odnajdywane na kartach Hauptowskich tekstów — wpisują omawiany gatunek w konwencję epoki. Elementem, który je w tym względzie wyróżnia, jest znaczący udział żywiołu potocznej mowy i wynikająca stąd amorficzność jego tekstów. Widoczny we wszystkich płaszczyznach gatunku (stylistycznej, pragmatycznej, poznawczej i strukturalnej) powrót do prymarnej postaci opowiadania — do opowiadania ustnego — kierował uwagę badaczy i krytyków w stronę gawędy<sup>7</sup>. Zostaje ona włączona w narrację wspomnieniową, o czym świadczą, jak zauważa Ewa SŁAWKOWA (2013: 246—247)<sup>8</sup>, tekstowe ślady odkrywania miejsc mnemicznych, wyrażane czasownikowymi predykatami *pamiętać* i *przypominać sobie* oraz ich bliskoznacznikami.

Ową mówioność dostrzegamy przede wszystkim w charakterystycznym dla komunikacji ustnej nagromadzeniu spójników, powtarzalności wskaźników zespolenia i w powtórzeniach w ogóle, w obfitości zaimków, wykrzyknień, składni typu addytywnego czy konstrukcjach enumeracyjnych oddających potok słów i myśli; dla przykładu:

*Miał popryszczoną twarz i po goleniu zawsze kilka tych krostek mu krwa-  
wiło. Na szczęście można było patrzeć, bo golił się dosyć z rzadka, **panie  
dzieju**. (...) Rogowski najbezpieczniej w świecie pojechał jako „leśnik” na  
długie trzy miesiące w góry. **I** jeszcze mnie namawiał, **i** obiecał, że na-  
pisze, **i tak** zapraszał, jakby do siebie, na swoje — **taki** był hochsztapler,  
**że niech go cholera weźmie!***

(BD, 52)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> W celu podkreślenia oryginalności tego gawędowego sposobu opowiadania krytycy opatrywali termin „gawęda” dodatkowymi kwalifikatorami, np. „intelektualna”, „mistyczna”, „malar-ska”, „o charakterze filozoficzno-anegdotycznym”; pisano o „wykorzystaniu gawędowej narracji” oraz o „nawiązaniach do gawędy szlacheckiej” spod znaku J.Ch. Paska czy W. Potockiego (za: MĄDYDA, 1998: 77).

<sup>8</sup> Badaczka zwróciła uwagę na bogactwo stylistyczne analizowanej prozy, w obrębie której wskazała — poza mówionością — także czytelne ślady m.in. stylu eposowego, urzędowego czy stylu modernistycznego (SŁAWKOWA, 2013: 248—252).

<sup>9</sup> Teksty główne pisarza zostały opublikowane w tomie *Baskijski diabeł*. Warszawa 2007 (dalej posługuję się skrótem BD); marginalia zebrano w publikacji *Z Roksolanii. Szkice, opowia-dania, recenzje, warianty*. Toruń 2009.

Więc czy są **czymś** jeżeli nie indywidualnie to może w masie. **Ale** w masie. **Ale** w masie rzadko albo prawie nigdy ich nie widziałem. **No a powiedzmy** jarmark albo święta.

(BD, 94)

O „Białokamiennej”, cóż ja mogę napisać o „Białokamiennej”? **Że** tam nigdy nie byłem, **że** to daleko, gdzieś za światami, **że** nasi nie nazywali jej po imieniu, bo imię odnosiło się do całych obszarów, ale nazywali ją po prostu „Stolicą”. Stolicą, **ale czego?** Pogranicza tundry brzoźowej i bagien, stepu i władztwa Tatarów.

(BD, 253)

**Acha**, miało być o **tym** cmentarzu. **Bo** Wojciechowski i Sara, Sarusia, gdzież to mogli sobie poszukać samotności dla swoich uciech, a może zgryzot? **No, no**, już tam Wojciechowskiego o zgryzoty nie podejrzewałem...

(BD, 274)

**No, dosyć o tym.** (...) **Mówię ci**, że zgłupiałem. Po pierwsze dlatego, że mówił oczywiste rzeczy i rzeczywiście wszystko było stracone.

(BD, 399)

Pierwszoosobowa narracja, dominacja czasu przeszłego, usterki składniowe, bezpośrednie zwroty do adresata czy konkretyzacja przekazu (por. np. deixis am phantasma) służą tekstowej kreacji nadawcy-gawędziarza, który „opowiada” własne (rzadziej zasłyszane) zdarzenia, przeżycia, wrażenia i wyobrażenia. Mamy zatem do czynienia z jednoczesną aktualizacją dwóch przestrzeni dyskursywnych — dyskursu literackiego i dyskursu potocznego. Dyskurs potoczny — choć jest nośnikiem funkcji estetycznej tekstu (SKUDRZYK, WARCHALA, 2013: 37; DĄBROWSKA, 2013: 156—159) — uwydatnia autotematyczny charakter analizowanych opowiadań, a w rezultacie pewnemu zatarciu ulega fikcjonalny wymiar literackiego przekazu.

Poza współobecnością przestrzeni literatury i mowy codziennej, których ciągle uobecnianie tworzy pewne napięcia w organizacji wypowiedzi, dziedziną wariantywności staje się również sposób przedstawiania zdarzeń. Do ich opisanie użyjemy nazw, jakie wypracowano w gramatyce łacińskiej dla wskazania okresów warunkowych. Wyróżnimy właściwy opowiadaniu retrospekcyjnemu *modus realis*, kiedy narrator wspomina czasy minione, kreując zarazem autentyzm tworzonej relacji<sup>10</sup>, następnie *modus potentialis*, obecny wówczas, gdy opowiadaniu o przeszłości towarzyszą właściwe sytuacje pamiętnikarskiej wahania co do realności przywoływanych zdarzeń, też niepamięć i pułapki pamięci; to też rezultat sytuacji poznania, doświadczania świata, który jawi się

<sup>10</sup> Oczywiście, pisząc o relacji prawdziwej czy opowiadaniu rzeczywistym, odnosimy się do tekstowej kreacji tychże form wypowiedzi, pozostawiając na marginesie rozważań problem pozatekstowych zależności między tym, co realne, a tym, co fikcyjne.



nam w takiej, a nie innej postaci, co w analizowanych tekstach widać w segmentach organizowanych wokół konstrukcji wy-/zdawało (mi) się oraz innych, semantycznie podobnych; *ad exemplum*:

*Zdaje mi się, że dzieci było dziesięcioro (...)*

(BD, 177)

*Pamiętam ten moment ogromnie wyraźnie, chociaż to, co było przedtem, i to, co działo się potem, **tonie we mgle zupełnego zapomnienia**, tak jakbym przedtem ani potem w ogóle nie istniał*

(BD, 443)

*Jej usta, które **wydawały mi** się ostre i zacięte, wykwitły jak czerwone jagody głogu*

(BD, 467)

Literacko wyrażoną tęsknotę za tym, co się nie zdarzyło, a zdarzyć się mogło, tęsknotę właściwie za aktem kreacji innej rzeczywistości, za aktem tworzenia, a nie odtwarzania, można określić jako relację nierzeczywistą — *modus irrealis* — tu ściśle łączoną z wątkami autotematycznymi i komentarzami formułowanymi w planie *meta*. Przykłady poszczególnych „trybów” opowiadania zestawione zostały w tabeli:

<i>modus realis</i> rzeczywisty tryb	<i>modus potentialis</i> możliwy bieg zdarzeń	<i>modus irrealis</i> fikcyjny bieg zdarzeń
<p><i>Innego dnia, zamiast robić te swoje pomiary, wybrałem się po prostu za miasto. Było to około dziesiątej rano i słońce już potężnie przypiekało.</i></p> <p>(BD, 287)</p> <p><i>Kram z dewocjonaliami: wiążące gęsto różańce, książki do nabożeństwa, gipsowe Madonny i bardzo kolorowe, drukowane obrazy świętych i Chrystusa, i Matki Boskiej z sercem przebitym siedmioma mieczami (...), a dalej rozłożone kołaczki i struclę, i bochenki „miejskiego” chleba, i bułki „czworaki”, słonina w polciach na masarskim straganie, sadło w tustych zwojach i kielbasa śniada w słońcu, przy tym pękata beczka z kiszonymi ogórkami i w niej lodygi kminku i druga z barszczem (...).</i></p> <p>(BD, 617–618)</p>	<p><i>Niektóre sprawy zapamiętuje się w życiu na zawsze. <b>Pamiętam</b> na przykład jeden deszcz. (...) Byłem tam wtedy przez cały boży dzień. (...) <b>Już nie pamiętam</b>, po co wtedy tam byłem, w tym miejscu. (...) <b>Może</b> szukałem tam za kimś, kto obiecał mi pieniądze? Obiecał, a coś zaszło, może nie można, nie należało na nim polegać, może fanforował, a mnie naraził na poranne tłuczenie się i na deszcz? Może nałgał, a może to ja jemu nałgałem (...) <b>Nie pamiętam</b>. A <b>może</b> to była ta dziewczyna (...) <b>A może</b> wysłali mnie, ażeby zabił człowieka? (...) <b>Mogły</b> więc to być sprawy bardzo ważne, szczególnie brzemienne w następstwa. A oto z tamtego czasu <b>zapamiętałem</b> jedynie deszcz.</i></p> <p>(BD, 89–91)</p>	<p><i><b>Mieliśmy tam pójść i znaleźć</b> ten plac Teodora. Nietrudno <b>przyszłoby</b> to, bo już z daleka powinno by się go poznać. Wiatr nanosiłby stamtąd posłańce lekkie i widmowe (...). No i teraz <b>zaszumiałby i zatoczyłby się</b> zaulkami gwar ptasich głosów (...). A <b>gdybyśmy tam doszli, to znaleźlibyśmy się</b> w jarmarku kolorów i dźwięków, jak na tle śpiewającego dywanu. (...) <b>Los chciał, że nie doszło do tego.</b></i></p> <p>(BD, 132)</p>

Trzy sposoby prowadzenia toku wspomnieniowego wzajemnie się przenikają i niekiedy trudno jednoznacznie wskazać granice między poszczególnymi strategiami narracyjnymi, a co za tym idzie — kreowanymi w tekście światami: referencjalnym, probabilistycznym i fikcyjnym<sup>11</sup>, co potwierdza następująca egzemplifikacja:

*Moja wyobraźnia pracuje pełną parą — jestem tu i biorę wszystko to, co widzę, jak je widzę, ale równocześnie jestem i w dole, i **wyobrażam sobie**, jak to zwyczajnie, widok samolotu w powietrzu (...). Ale jak teraz raz zatrzęsnałem, to **mam wrażenie**, że nie dam rady, ażeby otworzyć.*

(BD, 214—215)

Z kolei, w znamienym (ze względu na tytuł) dla niniejszych rozważań opowiadaniu *Warianty* wielość pryzmatów, przez które narrator „patrzy” na ukazywaną w tekście rzeczywistość, jest potęgowana wyrażonym wprost przekonaniem o zmienności natury ludzkiej i o pozostającej z nią w pewnej zależności przygodności świata:

*Myślę sobie, a właściwie: nie myślę, ale mam w głębi siebie **przeświadczenie**, że takiej chwili nie zaznam więcej w życiu. Nie ma dwu takich samych rzeczy na świecie. Kiedyś znowu, innym razem, będę siedział w wagonie kolejowym, na stacji, (...), ale nie będzie to to samo. Jestem mały, głupi, niedoświadczony. Napastuje mnie pośród tego myśl, że to dlatego, że to ja sam nie będę już taki sam, nie będę miał w sobie tego samego zestawu kondycji fizycznych i psychicznych. Po prostu powiedziawszy, **może będzie to dlatego, że innym razem zamiast** rozwolnienia będę miał zatwardzenie, może mnie ząb zabołec albo głowa dokuczać, (...), może potrąci mnie ktoś poprzednio albo przedział wagonu będzie pełny i wulgarny i ktoś powie słowo, które nakieruje mój tok myśli w innym kierunku (...)*

(BD, 368)

Wariantywność w zakresie świata przedstawionego uwydatnia tekstowa postać podmiotu mówiącego, raz utożsamiającego się z bohaterem opisywanych zdarzeń (stylizacja na autorską retrospekcję), a innym razem występującego w roli narratora-podmiotu czynności twórczych (autorefleksja w planie *meta*). Szczególnie interesujące są te opowiadania, w których dochodzi do „zderzenia” obu perspektyw narracji:

<sup>11</sup> Zadania tego nie ułatwia też fakt, że w planie narracji autor opowiadań chętnie wykorzystuje tekstowe wykładniki fikcji, których charakterystykę daje J. JEZIORSKA-HAŁADYJ (2013) na współczesnym materiale reportażu i powieści autobiograficznej.



*Ten czek był dla mnie magicznym paszportem, firmanem na powrót, był dla mnie także patentem na fiasko życiowe, na rezygnację z podboju świata, jeżeli już zagubiam się w barokowych porównaniach, ten czek...*

(BD, 29)

*Tak sobie ułożyłem to opowiadanie i teraz przyglądam się swojemu dziełu. O czym ono ma mówić? Co za wieść cholerną ma nieść w sobie? Czy ma to być tylko rodzaj sygnału, ażeby odbiorca tego dopowiedział sobie kompletniej, czy też opowiadanie to jest moim osobistym, sztucznym językiem, rodzajem volapüku, który jest tylko dla mnie zrozumiały?*

(BD, 91)

*Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych świadków?*

(BD, 237)

W omawianej twórczości znaleźć można również takie opowiadania, które stanowią kombinację dwóch wyodrębnionych rozwiązań pisarskich: oscylacji na linii: realne / prawdopodobne / fikcjonalne oraz zderzenia toku wspomnieniowego z autotematycznym; np. w *Nietocie* zamieszczona została propozycja różnych wariantów wstępnej części opowiadania — narrator stwierdza: „Mógłbym to zacząć staromodnie, na przykład tak”, a dawszy próbkę swoich umiejętności, wyjaśnia: „Albo mógłbym to zacząć w stylu ekspresji”, poświęcając następnie akapit również temu ekspresyjnemu ujęciu. Są to więc tekstualizacje różnych obrazów minionej przeszłości, które niejednokrotnie zestawiane ze sobą uobecniają kontekst rozważania raczej niż opowiadania.

Utwory cechuje nadto powtarzalność pewnych motywów, scen, postaci, a czasem też wątków czy całych ich fragmentów. Z jednej strony repetycja ta sprawia, że treść opowiadań staje się bardziej wiarygodna. Z drugiej strony, jak zauważa Aleksander Madyda, mamy do czynienia z obecnością kryptocytatów, powtarzanych niemal dosłownie fragmentów, ich wariantów — cechą typową dla ludowej twórczości ustnej, twórczości folklorystycznej; w jej nurt zdaje się wpisywać także narrator-gawędziarz Haupta (MADYDA, 1998: 108).

Otrzymujemy zatem literacką egzemplifikację gatunku zakotwiczonego w praktyce mówieniowej — warianty: ustny i pisemny, utylitarny, folklorystyczny i artystyczny wzajemnie się przenikają, dopełniają, dzięki czemu powstają oryginalne realizacje gatunku opowiadania.

Podkreślany przez badaczy autentyzm Hauptowskiej prozy każe nam także, nieco na marginesie, zwrócić uwagę na obecność wariancji w życiu twórczym Haupta, tzn. na kreskę w rysunkach twórcy, sprawiającą wrażenie rozmyślnej szkicowości, a przede wszystkim na przebieg jego pracy pisarskiej, co sam

twórca tak przedstawiał w listach do Jerzego Giedroycia (JG) i Stefanii Kosowskiej (SK), np.:

*(...) właściwie mam już napisaną całość, tylko że poprawiam i przepisuję w nieskończoność.*

(do JG, 29 marca 1970)

*Przy pisaniu sam stawiam sobie wielkie wymagania, przepisuję, eliminuję i zwlekam, zanim odważę się z czymś popisać się przed czytającymi.*

(do SK, 14 listopada 1974)<sup>12</sup>

Proza Zygmunta Haupta naznaczona jest wariantywnością, dzięki czemu tworzone są istotne dla omawianych tu tekstów napięcia, jak chociażby te między prostotą języka mówionego a poetyckim „naddaniem” tekstu. Wariantywność jest wynikiem współlistnienia w tekstach Haupta różnych konwencji w zakresie organizacji wypowiedzi, *de facto* wariacji na temat tego, co się pisze (opowiada) czytelnikowi i jakby się pisać (opowiadać) mogło o rzeczywistości minionej — realnej, prawdopodobnej czy fikcyjnej. Sposób prowadzenia narracji, stosowane w jej ramach strategie tekstowe problematyzują napięcia między fikcyjnym a referencyjnym wymiarem opowiadań. Wariacja w zakresie kreacji postaci nadawcy — narrator-gawędziarz, narrator-bohater zdarzeń i narrator-pisarz — przekłada się na współlistnienie w opowiadaniach obu planów: narracji i metanarracji.

Aktualizowanie na płaszczyźnie jednego opowiadania czy jednego zbioru opowiadań różnych wariantów, ujawnianie lub tylko pozorne zacieranie śladów tekstowej obecności granicy między wariantami decydują o „zdestabilizowanym”, „migotliwym” statusie genologicznym (oryginalnie wpisującym się w konwencję opowiadania literackiego XX wieku) oraz dyskursywnym tych wypowiedzi literackich. Wariacja uobecnia się również w sferze odwołań intersemiotycznych. Omawiane utwory — aktualizujące różne typy narracyjnej wypowiedzi — spaja przecież postać bohatera opisywanych zdarzeń, a zarazem narratora i autora. Biografia autora zostaje wpisana w treść, tematykę tekstów, a więc również biografia artystyczna znajduje swój wyraz w ukształtowaniu stylistycznym opowiadań, co Andrzej Stasiuk ujął następująco:

*Splot myśli i rzeczy w prozie Haupta tworzy tkaninę tak gęstą, że władze rozumu stają się bezsilne i w dodatku najzupełniej zbędne. Nitka dyskursu pojawia się, znika, znowu wypelza na powierzchnię, lecz właściwie mogłoby jej nie być (...). Niezwykła siła prozy Zygmunta Haupta polega na połączeniu tych dwu umiejętności: na barbarzyństwie widzenia i na kulturze wyrażenia. Malarz i pisarz.*

(STASIUK, 1997: 260—264)

<sup>12</sup> Fragmenty listów za: MADYDA, 1998: 45.

## Źródła

- HAUPT Z., 2007: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył A. Madyda. Warszawa (zastosowano skrót: BD).
- HAUPT Z., 2009: *Z Roksolanii. Szkice, opowiadania, recenzje, warianty*. Zebrał, oprac., bibliografią i posłowiem opatrzył A. Madyda. Toruń.

## Literatura

- BARTMIŃSKI J., 1991: *Odmiany a style języka*. W: GAJDA S., red.: *Wariancja w języku. III Opolskie Spotkania Językoznawcze. Szczedrzyk, 10—11.10.1989 r.* Opole, s. 11—16.
- BURZYŃSKA A., MARKOWSKI M.P., 2007: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków.
- CIEŚLIKOWSKA T., 2006: *Opowiadanie*. W: GAZDA G., TYNECKA-MAKOWSKA S., red.: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, s. 497—499.
- DĄBROWSKA E., 2013: *Styl artystyczny — kondycja ponowoczesna*. W: MALINOWSKA E., NOCŃ J., ŻYDEK-BEDNARCZUK U., red.: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Kraków, s. 141—177.
- JEZIORSKA-HAŁADYJ J., 2013: *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*. Warszawa.
- MADYDA A., 1998: *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*. Toruń.
- MADYDA A., 2012: *Haupt. Monografia*. Toruń.
- MICHAŁOWSKA T., 2002: *Oryginalność*. W: MICHAŁOWSKA T., red., przy udziale B. OTWINOWSKIEJ, E. SARNOWSKIEJ-TEMERUSZ: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Wrocław—Warszawa—Kraków.
- SKUDRZYK A., WARCHAŁA J., 2013: *Język potoczny — dyskurs potoczny*. W: MALINOWSKA E., NOCŃ J., ŻYDEK-BEDNARCZUK U., red.: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Kraków, s. 35—59.
- SŁAWKOWA E., 2013: *Stylistyczne „potpourri”*. Szkic do „portretu” prozy Zygmunta Haupta. W: MIGDAŁ J., PIOTROWSKA-WOJACZYK A., red.: *Cum reverentia, gratia, amicitia... Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Bogdanowi Walczakowi*. T. 2. Poznań, s. 245—252.
- STASIUK A., 1997: *Zygmunt Haupt*. W: HAUPT Z.: *Pierścień z papieru*. Gładyszów.
- WITOSZ B., 2003: *Schematy, wzorce tekstowe, gatunki mowy... O kategoryzacji, kategoriach wypowiedzi językowych i ich modelowaniu*. „Przestrzenie Teorii”, T. 22, s. 89—102.
- WITOSZ B., 2009: *Dyskurs i stylistyka*. Katowice.
- WITOSZ B., [komputeropis 1]: *Kategoria dyskursu w polonistycznej edukacji akademickiej*, s. 21.
- WITOSZ B., [komputeropis 2]: *Naukowe modele stratyfikacji przestrzeni tekstowej — konceptualizacja i relacje między kategoriami modelującymi*, s. 14.
- WOJTAK M., 2004: *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*. W: OSTASZEWSKA D., red.: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Katowice, s. 29—39.
- WOJTAK M., 2011: *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*. „Tekst i Dyskurs — Text und Diskurs”, nr 4, s. 69—78.

Joanna Przyklenk

### **Around the Hauptian Variance**

#### **S u m m a r y**

The article is an attempt to describe the multidimensional variance of Zygmunt Haupt's prose. Discussing the particular narrative strategies, occurring in his short stories, the author emphasises the borders "evoked" by the actualisation of variants, which is reflected in the discursive and genological classification of the analysed texts. In the short stories under analysis, certain elements have been distinguished, whose coexistence within the frames of one text or one collection of stories enhances the variant dimension of the prose. These variants regard: (1) verbal and written communication; (2) utilitarian, folk and artistic dimensions of the ways of organising a literary work; (3) a recollective relation (real — probable — fictional); (4) referential and fictional strategies present in the structure of a retrospective short story; (5) the figure of the utterer, i.e. narrator-storyteller, narrator-character of the events, narrator-writer; and (6) the narrative and meta-narrative.